



Retrouvez et feuilletez des
extraits de tous nos livres sur
www.infine-editions.fr

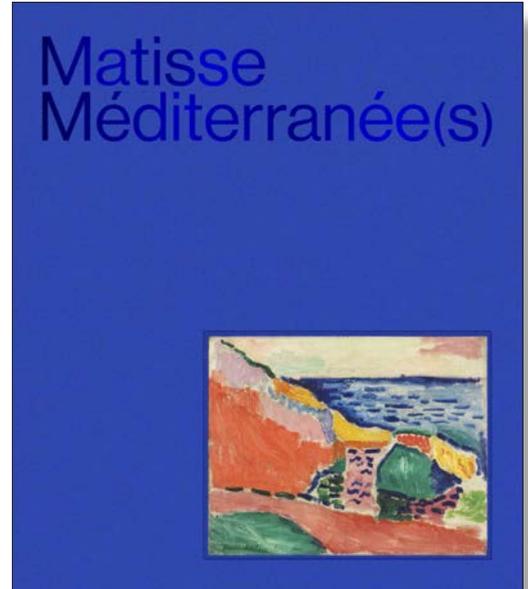
Communiqué de presse

MATISSE MÉDITERRANÉE(S)

SOUS LA DIRECTION
D'AYMERIC JEUDY

EXPOSITION PRÉSENTÉE AU MUSÉE MATISSE NICE,
DU 7 MAI AU 8 SEPTEMBRE 2025.

CETTE EXPOSITION A POUR CADRE LA BIENNALE DES
ARTS ET DE L'OCÉAN 2025 - « LA MER AUTOUR DE
NOUS » QUI S'INSCRIT DANS L'ORGANISATION DE LA
CONFÉRENCE DES NATIONS UNIES SUR L'OCÉAN À NICE
EN JUIN 2025.



Les auteurs :

Sous la direction de

Ayméric Jeudy,
directeur du Musée Matisse Nice,
chercheur associé au Centre
de la Méditerranée moderne et
contemporaine (Université Nice Côte
d'Azur).

Avec les contributions de

Anne Coron, Camille Frasca,
Claire Gooden, Simon Kelly,
Poppy Sfakianaki et Chantal Thomas.

Notices de

Alix Agret, Marie Bournonville,
Frère Marc Chauveau
et Marion Duvigneau.

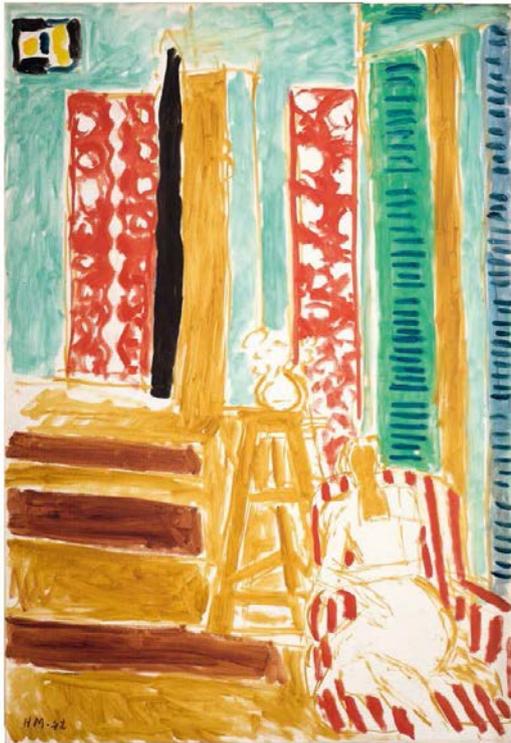
MUSÉE MATISSE

La Méditerranée a exercé sur Matisse une fascination continue de sa première visite de la Corse en 1898 à sa fréquentation ininterrompue de Nice entre 1917 et 1954, en passant par de nombreux voyages à la découverte de l'Algérie, de l'Espagne, de l'Italie et, bien sûr, du Maroc.

De l'aveu même de Matisse, le bassin méditerranéen, baigné d'une lumière qui l'émerveille, est déterminant pour son œuvre, tant dans l'expérimentation d'un nouveau langage que cet environnement lui permet de développer que dans la tradition picturale à laquelle il se rattache ; bien plus encore, dans la médiation qu'il lui offre avec l'Orient et les cultures anciennes.

En effet, Matisse, qui cherche à exprimer sa perception personnelle du paysage, entretient un rapport conceptuel avec la mer et avec la Méditerranée en particulier : une mer constituée d'espaces vécus, sensibles, rêvés ou fantasmés. Cette « machine à fabriquer de la civilisation », comme l'appelle Paul Valéry (premier directeur du Centre universitaire méditerranéen créé à Nice en 1933), devient, pour le peintre, le lieu d'intenses recherches chromatiques et plastiques, celui de la découverte de nouveaux motifs. Elle est surtout, au-delà des évidences et des lieux communs, « un très vieux carrefour » dont Matisse a été un témoin et un acteur, où – selon les termes de Fernand Braudel – « tout a conflué [...] ».

« *Comme importance c'est la Méditerranée. Moi qui ne la connaissais pas, qui suis un homme du Nord, c'est la Méditerranée qui m'a le plus frappé.* » - Henri Matisse



Matisse Méditerranée(s)

Sous la direction d'Aymeric Jeudy



Matisse Méditerranées(s)
Aymeric Jeudy 12

Henri Matisse le « méditerranéen ».
Itinéraire artistique
Claire Gooden 48

Baigneuses et baigneurs chez Matisse
Simon Kelly 86

Étude pour le bonheur de vivre
Chantal Thomas 114

« L'art moderne, un art plus proche
des arts archaïques » : Matisse
et la Méditerranée préclassique
Poppy Sfakianaki 132

Le paysage méditerranéen
chez Henri Matisse
Camille Frasca 156

Autour du bestiaire marin, 1943-1954
Anne Coron 176

Auteurs 198
Œuvres exposées 200
Bibliographie sélective 208

Organisation de l'exposition et remerciements 212

Matisse Méditerranées(s)
Aymeric Jeudy 12

Henri Matisse the 'Mediterranean':
an artistic itinerary
Claire Gooden 48

Matisse's bathers
Simon Kelly 86

Study for the joy of life
Chantal Thomas 114

'Modern art, an art that's closer
to archaic art': Matisse
and the pre-classical Mediterranean
Poppy Sfakianaki 132

Henri Matisse's
Mediterranean Landscapes
Camille Frasca 156

About the marine bestiary, 1943-1954
Anne Coron 176

Authors 198
Exhibited works 200
Selected bibliography 208

Exhibition organisation and acknowledgements 212

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr

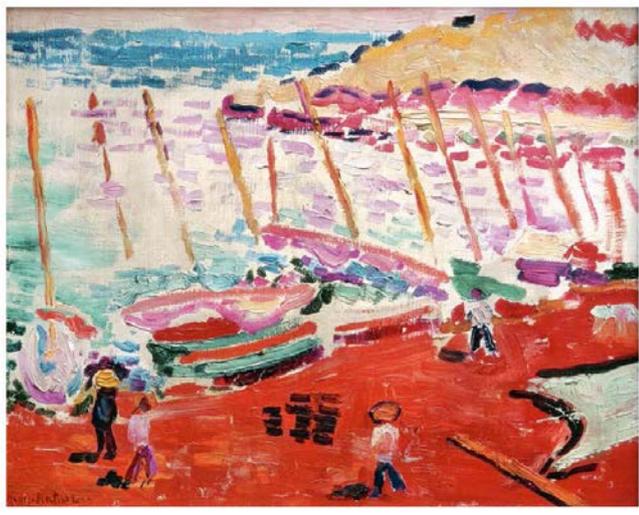
Matisse Méditerranée(s)

Aymeric Jeudy

«L' Comme importanto,
c'est la Méditerranée.
Moi qui ne la connaissais pas,
qui suis un homme du Nord,
c'est la Méditerranée
qui m'a le plus frappé.»
Henri Matisse à
Pierre Courthion¹¹

«L' In terms of significance,
it's the Mediterranean.
I'm a northerner; I wasn't familiar with it,
so it's the Mediterranean that
made the biggest
impression on me.»
Henri Matisse in conversation
with Pierre Courthion¹¹

Il existe autant de Méditerranées que de représentations de la Méditerranée. Le répertoire d'images quinquagenaire cette -mer, bleu, bleu, si tellement bleu (sic) qu'on en mangerait¹² - dans l'œuvre de Matisse révèle à la fois sa simplicité et sa splendeur. De l'avis même de l'artiste, le bassin méditerranéen, baigné d'une lumière qui l'émerveille, est déterminant pour son œuvre, tant dans l'expérimentation d'un nouveau langage que cet environnement lui permet de développer que dans la tradition picturale à laquelle il se rattache, bien plus encore, dans la médiation qu'il lui offre avec les mythes antiques, les cultures extra-occidentales et l'Orient. Pour la première fois, à Nice, sans chercher un quelconque déterminisme à la création de Matisse sur le littoral méditerranéen, le musée qui lui est consacré retracé à travers des œuvres variées les attaches, les rituels, les langages liés à cette aire civilisationnelle et le rapport que l'artiste entretenait avec elle. Le Sud, la Méditerranée (fig. 1 à 8) ont exercé sur Matisse une attraction continue de sa première visite de la Corse en 1898 à sa fréquentation ininterrompue de Nice entre 1917 et 1954, en passant par de nombreux voyages à la découverte de l'Algérie, de l'Espagne, de l'Italie et, bien sûr, du Maroc. L'artiste trouve en divers points de la Méditerranée une lumière stable, une «lumière-espèce»¹³ qu'il compare au gré de ses voyages autour du monde, faisant de celle-ci un lieu spécifique, une expérience à la fois singulière et immuable. Cette mer n'est pas le lieu «paradisique», hors du temps, auquel on a trop souvent voulu associer l'œuvre d'Henri Matisse, elle est souvent une épreuve, «un visage de violence»¹⁴. Le Midi permet à Matisse de s'extraire des conventions, des codes académiques, d'une forme d'artificialité parisienne. Ce «rêlage» n'est cependant pas synonyme d'isolement. Cet espace, celui d'une mer intérieure, est un monde où les individus n'ont cessé d'interagir, de se heurter, souvent, de se transformer, de se répondre¹⁵. Matisse y découvre, au début du ^{xix} siècle, des hommes issus de migrations multiséculaires, ainsi que des lieux pittoresques et authentiques. Dans cette «machine à fabriquer de la civilisation»¹⁶, selon la formule de Paul Valéry¹⁷, Matisse découvre des cultures millénaires qui, au-delà des évidences et des lieux communs, constituent «un très vieux carrefour», dont il a été un témoin et un acteur. Selon les termes de Fernand Braudel, «tout [y] a confondu [...] hommes, bêtes de charge, voitures, marchandises, navires, idées, religions, arts de vivre»¹⁸. Tout comme dans l'œuvre de Matisse, ce métissage est essentiel à la compréhension de la Méditerranée,



04 20
Le Plage rouge (The Red Beach)
1905
Huile sur toile (oil on canvas)
33 - 41 cm
Collection particulière
(private collection)



04 23
Toujours à Nice (Forever in Nice)
Nice, 1919-1920
Huile sur toile (oil on canvas)
60,5 - 73,8 cm
Musée Matisse Nice
Legs de Chequest of
Madame Henri Matisse, 1960

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr



0128
Fauteuil vénitien
(Venetian Chair)
Alliage de liège, XIX^e siècle
(Banyan or Holly, 19th century)
Bois de cortège, décor peint,
argenterie vernie, dorure
(Coffer wood, painted decoration,
varnished silver gilding)
83 x 88 x 74 cm
Musée Matisse Nice
Legs de (bequest of)
Musée Henri Matisse, 1980



Fig 1
Mise en scène, L'Atelier de
Henri Matisse (The Studio), 1948,
photographie noir et blanc,
tirage argentique sur papier
brillant (Black and white
photograph, silver print on glossy
brill paper), Musée Matisse Nice



0130
Fauteuil 'coquille'
(The Shell Chair)
Venise, 1880
Bois sur toile (Oak on canvas)
92 x 79 cm
Musée Matisse Nice
Legs de (bequest of)
Musée Henri Matisse, 1980

Fauteuil vénitien Venetian Chair

«J'ai enfin trouvé l'objet désiré depuis un an. C'est une chaise en baroque vénitien (sic), en argent teint ou vernis. Comme un émail. [...] Quand je l'ai rencontré chez un antiquaire il y a quelques semaines, j'ai été complètement retourné. Il est splendide, j'en suis habitué».

Découverte en 1942 à Nice, ce fauteuil – typique du mobilier rocaille en vogue à Venise aux XVIII^e et XIX^e siècles – va découvrir la cause un véritable choc, dont il s'agit à Aragon qui écrit avec succès «semblable à un objet de peinture pour ce fauteuil – [...] c'est Don Juan ou tout au moins Casanova de Sengul».

Le mobilier «rocaille» – mot issu des termes «roc» et «coquille» – est associé au style rococo. Qualifié de style grêle, il est caractérisé par l'usage prédominant de coquillages et de rochers, qui font référence aux profils historiques ornés, notamment dans les sanctuaires de la Grèce antique.

Les «grosses coquilles Saint-Jacques» – qui composent le siège et le dossier du fauteuil – sont associées à une forme variée. Les associations formelles de coquilles et les pieds sculptés d'hippocampes renvoient aussi bien à l'imaginaire marin qu'à des formes hybrides, féminines – une «chimène de Vénus» – qui sont au cœur de la peinture de Matisse dès l'année 1940.

I have finally found the object I've wanted for the past year. It is Venetian Baroque (sic) chair in tinted silver or varnish. Like enamel. When I saw it in antique shop a few weeks ago, I was completely bowled over by it. It is splendid. I'm obsessed with it».

Discovered in Nice in 1942, the chair – typical of the Rococo furniture vogue in 18th-century Venice – would become a central feature of Matisse's studio. Its discovery had a huge impact on him, as he confided to Aragon, who aptly evoked the painter's love for this chair: «[...] it is Don Juan or at least Casanova de Sengul».

Rocaille furniture – the word derives from the French words for 'rock' and 'shell' (coquille) – is associated with the Rococo style. Described as a grotto style, it is characterized by the predominant use of shells and rocks, referring to the historic ornate profiles found particularly in the sanctuaries of ancient Greece.

The large St. James shells – that make up the chair's seat and back are informed with a variety of forms. The armrests in the shape of dolphins and the sculpted seahorse feet reference both marine imagery and hybrid feminine forms – a 'chimenee of Venus' – which are at the heart of Matisse's painting of the 1940s.

From the moment it was bought, the chair was the subject of many drawings, particularly in coloured pencil. The portraits of the chair, its depiction in numerous paintings of the interiors of Venice and its staging in photographs make it a key component of the studio's legacy. The 'beast' is the subject of an extraordinary painting completed in 1948, which Aragon considers to be one of the most mysterious paintings in the world. The light, overarching framing, powerful rhythm and dynamic colour make this painting an icon of the Musée Matisse collection.

A.J.

01 Louis Aragon, Henri Matisse
romans Paris, Gallimard, 1978
1960s letter from Henri Matisse
to Louis Aragon, c. 20 April
1948

02 Ibid.
03 Ibid.
04 Xavier Giron, extract
from the artwork fig. 01.21.
Musée Matisse, Nice.
05 Ibid.
06 Ibid.
07 Ibid.

Henri Matisse le « méditerranéen ».
Itinéraire artistique

Claire Gooden
Henri Matisse the 'Mediterranean': an artistic itinerary

Fig 1. double-page suivante
(next double-page spread)
Principaux voyages de Matisse au
Méditerranée (Matisse's main trips
to the Mediterranean).
Cette carte figure de manière
non exhaustive les circulations
d'Henri Matisse dans les pays
du bassin méditerranéen.
Elle accompagne le propos
de l'exposition, qui vise à
révéler la richesse des liens
unissant l'artiste à cet espace
géographique. (This non-
exhaustive map shows Henri
Matisse's travels in the countries
of the Mediterranean basin.
It accompanies the exhibition,
which aims to reveal the wealth
of links between the artist and
this geographical area.)

«Henri Matisse le méditerranéen nous dit...». Tel est le titre éloquent choisi par Gaston Diehl pour l'article qu'il consacre à l'artiste dans le journal *Connaissance*. Nous sommes en 1942. Si Matisse n'a pas encore livré son ultime chef-d'œuvre – fabuleusement d'une vie de recherches pour atteindre l'apogée de son art, la chapelle du Rosaire à Venise – il n'en demeure pas moins un artiste reconnu, faisant l'objet de nombreuses publications et dont les œuvres sont régulièrement exposées, en France comme à l'étranger. Pour qui s'y intéresse, il est donc difficile d'ignorer ses origines du Nord. Pourtant, nombreux sont ceux qui, comme Diehl, le perçoivent en fils du Midi; perception encouragée, sans doute, par son parcours artistique, ses différents voyages autour du bassin méditerranéen et son engagement progressif à Nice à partir de 1917, jusqu'à sa mort en 1954. Matisse lui-même ne cache pas sa dette envers le Sud : «[...] Comme important, c'est le Sud méditerranéen qui a été le véritable berceau de mon art. C'est là que j'ai acquis mon langage pictural, construit et fait évoluer à proportion du contact de la lumière méridionale».

De prime abord, rien d'original pour un artiste de sa génération. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, les rives septentrionales de la Méditerranée, désormais à portée de main grâce à la création de la Compagnie des chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée (P.L.M.) – dont les trains atteignent Marseille en 1857, Nice en 1864 et Vintimille en 1878 – deviennent un refuge ainsi qu'une source d'éveil et d'inspiration pour tout peintre désireux de s'exprimer par la couleur et par la lumière. En cessant d'être une aventure, la Méditerranée révèle devient une expérience vécue, le lieu privilégié de la sensation immédiate, rétranscrite par chaque artiste selon un langage qui lui est propre.

1898. La Corse, première étape méditerranéenne

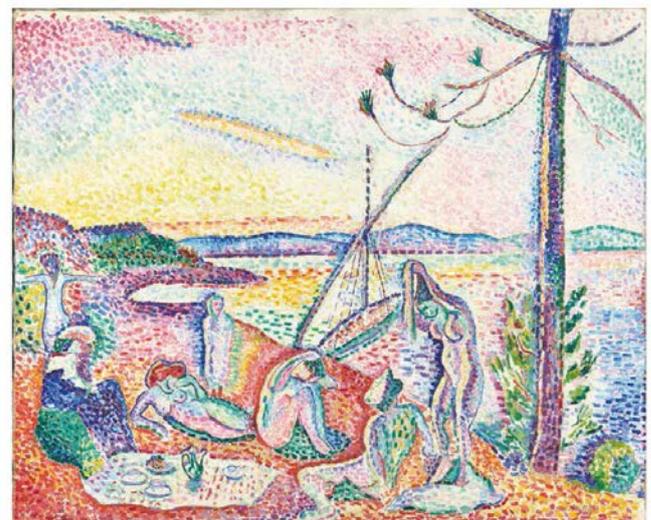
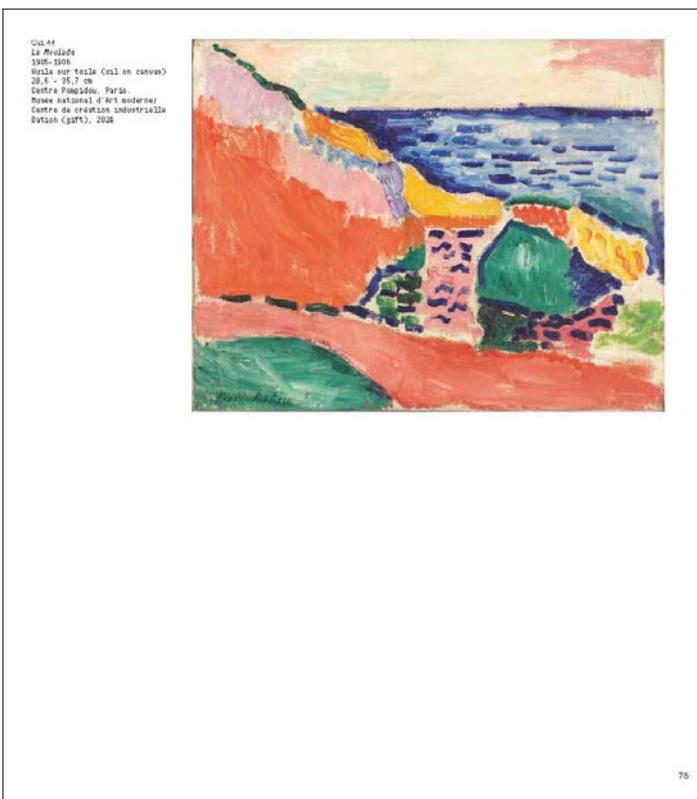
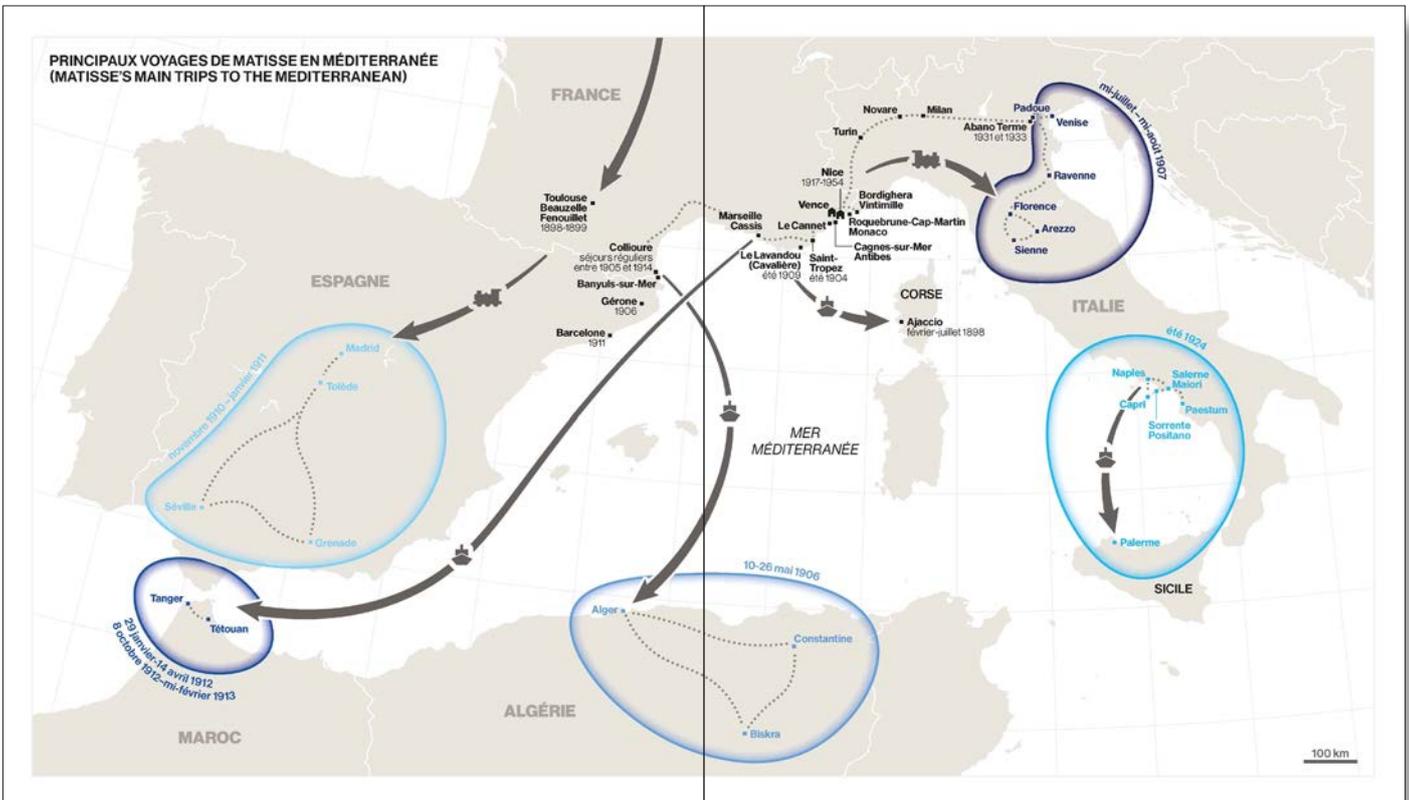
Après sept années de formation et d'apprentissage, depuis sa découverte de la peinture en 1890 jusqu'à la suspension des activités d'enseignement de son maître Gustave Moreau à l'École nationale des beaux-arts de Paris en décembre 1897, Matisse peut enfin embrasser sa carrière de peintre. Tout juste âgé de vingt-trois ans, le jeune homme a trouvé – chez lui – sa voie mais aussi des dormeurs son foyer. 1898 sera en ce sens une année décisive. Les débuts de celle-ci sont marqués par son mariage, le 8 janvier, avec Amélie Parayre (1872-1958), rencontrée quelques mois plus tôt et qui demeurera pour lui un soutien indéfectible tout au long de sa vie. Après une première étape londonienne pour

«Henri Matisse le Méditerranéen tel que...». This is the eloquent title chosen by Gaston Diehl for the article he devoted to the artist in the newspaper *Connaissance*. The year was 1942. Although Matisse had not yet produced his ultimate masterpiece – the culmination of a lifetime of research to reach the apogee of his art, the Rosary Chapel in Venice – he was nonetheless a recognised artist, the subject of numerous publications and whose works were regularly exhibited in France and abroad. So it is hard to ignore his northern origins. Yet many, like myself, see him as a son of the South, a perception undoubtedly encouraged by his artistic career, his various trips around the Mediterranean basin, and his gradual settling in Nice from 1917 until his death in 1954. Matisse himself made no secret of his debt to the South: «[...] In terms of significance, it's the Mediterranean. I'm a northerner, I wasn't familiar with it, so it's the Mediterranean that made the biggest impression on me».

'Mediterranean' was never used in his family's epistolary vocabulary, most of Matisse's work was created, constructed and developed in contact with the light of the south. At first glance, there's nothing original about this for an artist of his generation. From the second half of the nineteenth century onwards, the northern shores of the Mediterranean, now within reach thanks to the creation of the Compagnie des chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée (P.L.M., Paris Lyon and Mediterranean Railway Company) – whose trains reached Marseille in 1857, Nice in 1864, and Vintimille in 1878 – became both a refuge and a source of inspiration for any painter wishing to express him or herself through colour and light. By ceasing to be an adventure, the dreamed-of Mediterranean became a lived experience, a privileged place of immediate sensation, transcribed by each artist in his or her own language. As with others before him, this 'journey south' shaped Matisse's creativity. But following the artist's perceptions gives us an even better understanding of the impressions and consequences that these experiences had on his art and the singularity of his visual language in contact with the Mediterranean, its landscapes, and its people.

1898: Corsica, his first Mediterranean stop

After seven years of training and apprenticeship, from his discovery of painting in 1890 to the suspension of his master Gustave Moreau's teaching activities at the Ecole Nationale des Beaux-Arts in Paris in December 1897, Matisse was finally able to embark on his career as a painter. At just twenty-three years old, the young man had found – closer to home – his path, but also found his household. In this sense, 1898 was to be a decisive year. The beginning of this year was marked by his marriage, on 8 January, to Amélie Parayre (1872-1958), whom he had met a few months earlier and who would remain an unflinching support to him throughout his life. After an initial stage in London to study William Turner's paintings at the National Gallery, the newlyweds decided on a destination that was, if not 'exotic',



Qui-43
Love, calm and volupté
(Amory, calm and pleasure)
Arlème-bayer (1913-1914) 1904
Huile sur toile (coll. en ciseaux)
98,5 x 118,5 cm
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'Art moderne/
Centre de création industrielle
Datiun (gprf), 1962

Baigneuses et baigneurs chez Matisse

Simon Kelly

Matisse's Bathers

Tout au long de sa carrière, Matisse a accordé une importance particulière au thème des baigneuses et baigneurs dans son œuvre. Toujours curieux des traditions artistiques, il a puisé dans l'héritage européen de représentations de baigneurs dans la nature, remontant à la Renaissance et au-delà. Il a cherché à réinventer et à réimaginer cette tradition en s'appuyant sur de nouvelles sources issues de différentes cultures du monde, et sur la compréhension de l'essor de l'abstraction au ^{xx}e siècle et l'importance de la remise en question de la primauté de la nature comme modèle pour l'art. Matisse considérait que ses œuvres étaient des «signes» relevant d'un langage sémiotique indépendant du monde réel, mais néanmoins toujours lié à celui-ci. Il est important de noter que son traitement du thème des baigneurs était profondément lié à la Méditerranée et aux nombreuses cités balnéaires où il a travaillé au cours de sa carrière, de Collioure à Nice. Ses représentations de baigneurs ne montrent pas la réalité du développement du tourisme et de l'industrialisation, des plages surpeuplées et des hôtels bondés, qu'il connaissait pourtant très bien¹. En ce sens, elles se distinguent des toiles de Picasso, qui reflètent cette modernité touristique, notamment dans les années 1920. Les œuvres de Matisse, quant à elles, sont fondamentalement imprégnées de la lumière et des couleurs de la Méditerranée, ainsi que de l'histoire picturale du thème des baigneurs – et principalement des baigneuses – dans le décor arcadien du rivage de la Méditerranée. Des artistes comme Pierre Puvis de Chavannes et Henri-Edmond Cross ont créé des œuvres qui ont profondément influencé cette esthétique. Par ses explorations, Matisse a cependant développé une approche novatrice et résolument expérimentale du thème des baigneurs de la côte méditerranéenne par le biais d'une diversité de médiums tels que la peinture, la sculpture, le dessin, la gravure, la céramique et le papier découpé. Afin d'aborder la fascination de Matisse pour cette thématique, ce texte en examinera trois principaux aspects : son intérêt pour la peinture d'une baigneuse «primitive», son attachement profond et persistant au modèle vivant, et sa propre expérience physique de la baignade dans la mer Méditerranée.

Sources – primitives – et Les Baigneuses à la tortue

Les premières peintures de baigneurs de Matisse réinventent une Arcadie mythologique. *Luxe, calme et volupté* (cat. 43), que Matisse appelait aussi *Baigneuses*, crée un espace idyllique peuplé de femmes nues dans des poses inspirées par des modèles qui font précéder, par exemple, le nu à demi allongé, vu de dos, semble être une référence à une figure du tableau de Poussin, *Bacchante à la joueuse de guitare* (vers 1625, musée du Louvre), que Matisse avait déjà copié auparavant². Des corps élégants sont placés dans un paysage baigné d'une lumière dorée, inspirée de l'atmosphère du littoral des environs de Saint-Tropez. Dans *Le Luxe* / (cat. 49), Matisse intègre des éléments liés au mythe d'Aphrodite, comme la servante qui lave les pieds de la déesse avec un linget et

Over the course of his career, Matisse gave the theme of bathers a particular importance in his output. Always a student of artistic tradition, he tapped into a European history of imagery of bathers within nature, dating back to the Renaissance and earlier. He sought to reinvent and reimagine this tradition, drawing on a now global range of sources, as well as an understanding of the rise of abstraction in the twentieth century and the significance of his challenging of the primacy of nature as a model for art. Matisse saw his artwork as 'signs' with a semiotic language independent of the natural world but, nonetheless, still related to it. Importantly, his treatment of the bathers was profoundly linked to the Mediterranean and the many marine locations where he worked over the course of his career from Collioure to Nice. His bathers images do not engage with the reality of increasing tourism and industrialization, of packed beaches and busy hotels, with all of which he was very familiar¹. They can be contrasted in that sense with Picasso's bathers paintings, which do represent such touristic modernity, particularly in the 1920s. Yet Matisse's works are fundamentally informed by the light and colour of the Mediterranean, and particularly a history of the painting of bathers – and principally female bathers – in arcadian settings on the Mediterranean shore. Artists such as Pierre Puvis de Chavannes and Henri-Edmond Cross had produced deeply influential pictures in this vein. Matisse's explorations, however, developed a new and highly experimental approach to the Mediterranean bathers theme, which was very much intermedial, moving between painting, sculpture, drawings, prints, ceramics, and paper cut-outs. In addressing Matisse's fascination with bathers, this essay looks at three themes his interests in painting a 'primitive' bathers, his continuing deep attachment to the artist model, and his own very physical experience of bathing in the Mediterranean Sea.

'Primitive' Sources and Bathers with a Turtle

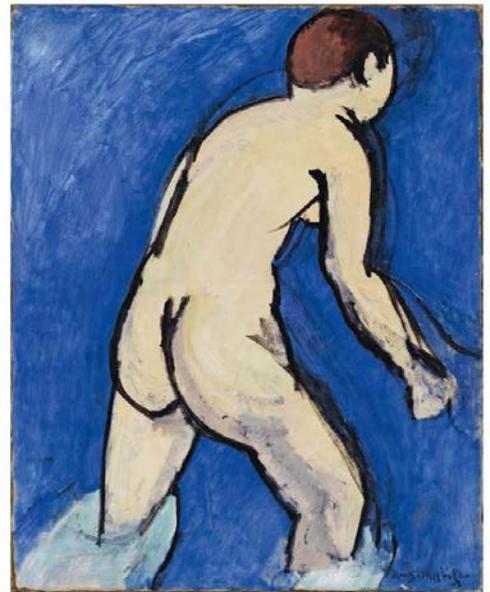
Matisse's early bathers paintings reimagine a mythological Arcadia. *Luxe, Calme et Volupté* (*Luxury, Calm and Pleasure*, cat. 43), which Matisse also called *Baigneuses* (*Bathers*), creates an idyllic space, populated by nude bathers in poses inspired by earlier models: for example, the semi-reclining nude, seen from behind, seems to reference a figure in Poussin's *Bacchante à la Joueuse de Guitare* (*Bacchanal with Guitarr Player*, c. 1625, Musée du Louvre), which Matisse had earlier copied². Elegant bodies are placed within a surrounding landscape of golden light that is informed by the coast around Saint-Tropez. In *Le Luxe* / (*Luxury*, cat. 49), Matisse uses accoutrements relating to the Aphrodite myth, including two attendants who wash the goddess's feet with a towel and bring her flowers. Here, the landscape background can be related to the hills around the Mediterranean fishing town of Collioure. In *Les Baigneuses à la tortue* (*Bathers with a Turtle*, cat. 53), arguably his most ambitious and radical bathers painting of the 1930s, Matisse creates a very different kind of picture. Each of the three bathers here is seemingly immersed in their own private

«J'ai toujours adoré la mer et maintenant que je ne peux plus aller nager, je me suis entouré de l'océan.»

Henri Matisse, Alfred H. Barr, Jr. Papers, X.C.35. The Museum of Modern Art Archives, New York, 1952.

'I have always adored the sea and now that I can no longer go for a swim, I have surrounded myself with the ocean.'

011 02
Baigneuses (Bathers)
Ensemble, été (Summer) 1939
Huile sur toile (oil on canvas)
92,7 x 74 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don de (gift of) Abby Alder
Rockefeller, 1936



Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr



014 05
Les Baigneuses à la tortue
(Bathers with a Turtle)
1907-1908
Huile sur toile (oil on canvas)
181,6 x 221 cm
Galerie Les Arts Modernes,
Don de (gift of) M. et M^{rs}.
Joseph Pulitzer Jr.

100



Les Baigneuses à la tortue

Les Baigneuses à la tortue, emblématique toile de Matisse, a été l'objet de diverses modifications significatives avant de devenir la composition à la simple et trompeuse que l'on peut admirer aujourd'hui. L'analyse par images de ce tableau révèle clairement que Matisse a repeint par-dessus la représentation d'un moine dans une zone qui se trouvait vers le centre de la toile dans la bande bleue d'en haut. La présence de ces tableaux aurait permis au spectateur d'identifier immédiatement cette zone de l'œuvre comme une étendue d'eau. Le bande supérieur d'un bleu vert à quart à été, d'abord composé des collines, avec leurs sommets, et des formes de nuages. Le fait d'avoir été ces éléments a éliminé la possibilité de reconnaître sans hésitation une représentation de la mer, de la berge du ciel, pour favoriser plutôt les relations entre les deux. Des recherches récentes ont révélé que la palette générale qui a été utilisée est restreinte à un petit nombre de pigments. Les bandes de fond ne consistent presque seulement que de pures applications de couleurs intenses par de larges mouvements de balayage avec le pinceau. Les zones en bleu outremer et vert vinde profonds recouvrent cette riche atmosphère méditerranéenne qui caractérise l'espace accueillant les personnages. La tortue au milieu du bas de la toile, est essentielle pour assurer la dimension du paysage naturel de la composition et éviter que le décor ne bascule dans l'abstraction totale de simples champs de couleur. De nombreuses retouches ont porté sur les personnages, allant vers un ramassement croissant des formes : les trois figures manifestent un resserrement et un isolement sur elles-mêmes, avec pour effet de les déconnecter du spectateur, autant que les unes des autres. Par opposition avec le fond aplani, elles sont bien modelées et se voient accorder une taille et un poids perceptibles. Elles ont été peintes en divers tons naturels mélangés au fer et à mesure afin de créer des ombres complexes par superposition de petites touches de pinceau. Avec cette utilisation de la couleur et de la forme, d'une grande assurance, couplée à un travail de modifications constantes, Matisse a réalisé une composition qui est à la fois dense et expansive.

Bathers with a Turtle

Matisse's iconic *Bathers with a Turtle* underwent substantial changes to become the deceptively simple composition seen today. Technical imaging of the painting clearly shows Matisse painted over at least three sailboats near the centre, in the middle blue band. These boats would have immediately identified this area as a body of water. The upper blue-green colour band at first included peaked hills and cloud forms. Removing these features eliminated the obvious recognition of sea, land, and sky and instead professed formal relationships. Recent investigations reveal the rich Mediterranean atmosphere and provide a distinctive space for the figures to inhabit. The turtle at the bottom centre importantly anchors the composition as a natural landscape and prevents a full abstraction of the setting into colour fields. Extensive revisions of the figures increasingly compacted the forms into light, self-contained poses, disconnecting them from the viewer and each other. In contrast to the flattened background, the figures are well modelled and given both dimension and weight. They are created from various earth tones mixed with iron, and layered to produce complex shades with shorter layered brushstrokes. Matisse revealed compositional once dense and expansive through consistent and continually edited use of colour and form.

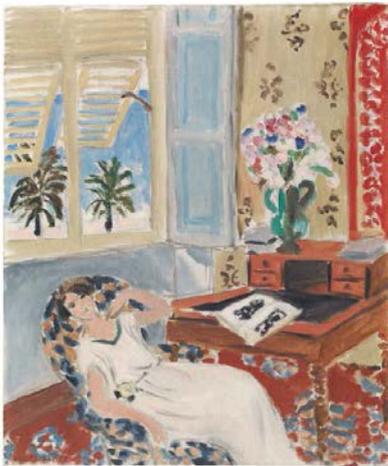


Fig.1
Réflectographie infrarouge annotée des Baigneuses à la tortue
(Annotated infrared reflectogram of Bathers with a Turtle)

M.C.

108

014 01
Intérieur à Nice, Le Siesta
(Interior at Nice, The Siesta)
Carac janvier (January) 1912
Huile sur toile (oil on canvas)
86 x 14,5 cm
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'Art moderne
Centre de création industrielle
Legs de (bequest of) Madame
Frederic Lupat in 1961



014 09
Sur la chaise longue
(On the Chaise longue)
Nice, hôtel de la Méditerranée,
[1909] 1910
Huile sur toile (oil on canvas)
73 x 82 cm
Collection Rufaud



122

Fig.4
Intérieur à Gollisore (Le Siesta)
Châtelier de Gollisore
(The Siesta), Gollisore, 1905
Huile sur toile (oil on canvas),
60 x 70 cm, Kunsthau Zurich



Fig.8
Au dans un fauteuil, plante verte
(Wife in an Armchair, Green Plant)
Nice, 1917 (November 1908),
Huile sur toile (oil on canvas),
72,5 x 80,8 cm, Musée Matisse
Nice, legs de (bequest of) Madame
Henri Matisse, 1960.



Fig.6
Lectrice à la table basse
(Woman Reading at a Yellow Table),
Venise, 1944, huile sur toile
(oil on canvas), 61,5 x 72,5 cm,
Musée Matisse Nice, legs
de (bequest of) Madame
Henri Matisse, 1960.



121

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr

« L'art moderne, un art plus proche des arts archaïques » : Matisse et la Méditerranée préclassique

Poppy Sfakianaki
'Modern art, an art that's closer to archaic art': Matisse and the pre-classical Mediterranean

À l'entrée de l'exposition « La représentation du commencement : les artistes du ^xe siècle et la Méditerranée orientale de l'Antiquité – qui s'est tenue en 2006 au musée d'Art cycladique, à Athènes – se trouvait une installation comprenant une figurine de l'art des Cyclades qui ressemblait à l'une des statues qu'Henri Matisse possédait dans sa collection. Elle était présentée parmi des reproductions des vitraux qu'il avait conçus pour les fenêtres de la chapelle de Vence. Les commissaires de l'exposition athénienne avaient souhaité, par ce biais, rendre hommage au projet inabouti de Matisse de créer une installation de ce type au foyer La concordia, dans le cadre d'une exposition sur son travail alors en cours pour la chapelle de Vence. Entouré par les compositions très colorées du Vitrail bleu pâle (1948-1949) de Matisse, la figurine cycladique incarnait à la fois la culture méditerranéenne et la forme humaine en général, une conjonction qui aurait permis à l'artiste de transmettre « le sentiment religieux à l'égard de la vie » (fig. 1). Matisse a puisé une partie de son inspiration dans le répertoire de formes et de thèmes de l'Antiquité grecque, lequel constitue une des composantes de l'héritage culturel méditerranéen ; l'artiste français s'est approprié ce répertoire pour le transformer et le développer dans son travail. Son attrait pour les formes pures et simples explique son goût pour les civilisations préhistoriques et préclassiques, notamment celles de la mer Egée, ainsi que son attachement à la Méditerranée en particulier.

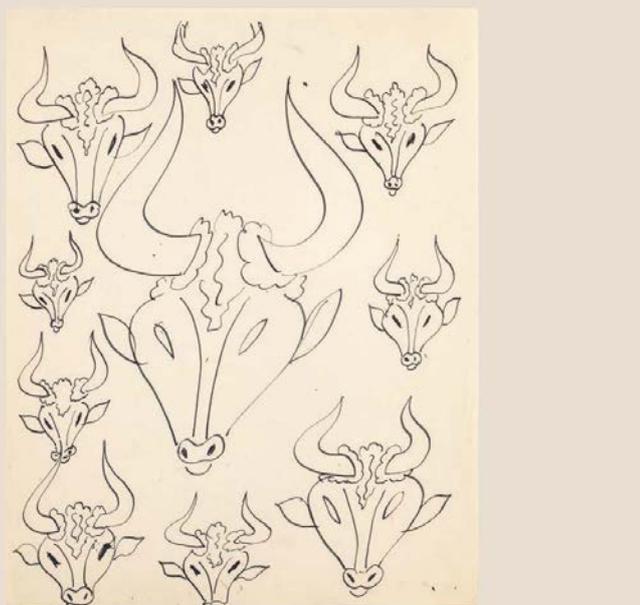
L'appropriation des statues cycladiques et archaïques

En 1913, Matisse affirme : « [...] Les sculpteurs grecs suivaient toujours une forme fixée, établie, et ils ne montraient jamais le moindre sentiment. Les sculpteurs grecs des tout premiers temps, et les primitifs, ne travaillaient qu'en fonction de l'émotion mais cette tendance s'est affaiblie, pour finir par disparaître au cours des siècles suivants. Peu importe si les proportions sont respectées, du moment qu'il y a du sentiment [...] et en 1951, il déclare : « [...] Le moderne est un art d'invention ; il est à son départ un élan du cœur. Il est donc, par son essence même, plus proche des arts archaïques et des arts primitifs que de l'art de la Renaissance ».¹ Bien que Matisse, dans sa quête de harmonie, ait saisi certains aspects de l'art de l'Antiquité classique, très tôt, son attention s'est tournée vers l'art préclassique, qu'il jugeait mieux adapté à l'expression de l'instinct et de l'émotion. Après s'être familiarisé avec les civilisations méditerranéennes de l'Antiquité préclassique lors de ses visites au Louvre et par le biais de photographies des découvertes archéologiques reproduites dans les revues d'art ou de voyage, Matisse fit l'acquisition non seulement d'un buste grec antique mais aussi d'une réplique d'un kouras (cat. 78) de Delphes et d'une figurine cycladique.² Reconnaisant sa dette envers les civilisations antiques, il expliquait : « Pendant quarante ans, j'ai vécu avec un grand moule en plâtre de la statue d'Argos, Cécobis. Cette sculpture plus grande que nature, avec ses formes

At the entrance to the exhibition *The Figure of the Beginning: Twentieth-Century Artists and the Ancient Eastern Mediterranean*, held in 2006 at the Museum of Cycladic Art in Athens, stood an installation featuring a Cycladic figurine, resembling the one Henri Matisse had in his collection, surrounded by reproductions of the stained-glass windows he had prepared for the Vence Chapel. The exhibition's curators sought to honour Matisse's unfulfilled intention to create such an installation at the Concordia Ateneum, within the context of an exhibition of his work in progress for the Vence Chapel. Surrounded by Matisse's colourful compositions of *Vitral bleu pâle* (Pale Blue Window, 1948–1949), the Cycladic figurine embodied both Mediterranean culture and the human form itself, enabling the artist to convey the "religious feeling towards life" (fig. 1).³ Matisse drew inspiration from the formal and thematic repertoire of Greek antiquity, which constituted a component of the Mediterranean cultural heritage, appropriating, transforming and expanding it in his work. His attraction to pure and simple forms accounts for his fondness for prehistoric and pre-classical civilisations, including those of the Aegean Sea, and his cultural attachment to the Mediterranean.

The appropriation of Cycladic and archaic sculpture

In 1913, Matisse asserted that "the Greek sculptors always followed a set, fixed form, and never showed any sentiment. The very early Greeks and the primitifs only worked from the basis of emotion, but this grew cold, and disappeared in the following centuries. It makes no difference what the proportions are, if there is feeling, while in 1951 he stated: "Modern art is an art of invention, from the outset, it is an impulse from the heart." It is therefore, by its very essence, closer to archaic and primitive art than to Renaissance art."⁴ While Matisse drew upon classical art in his pursuit of harmony, from early on he shifted his attention to pre-classical art, which he deemed more suitable for the expression of instinct and emotion. Having been acquainted with the pre-classical ancient Mediterranean civilisations through visits to the Louvre and photos of archaeological discoveries printed in art and travel magazines, he acquired not only an ancient Greek torso, but also a cast of a Kouras (cat. 78) from Delphi and a Cycladic figurine.⁵ Acknowledging his debt to ancient civilisations, he remarked: "For forty years, I lived with a large plaster cast of the Argive statue 'Cecobis'. This larger-than-life-size figure with its rigid forms and parallel limbs, in which one sees an Egyptian influence – how alive it is! With a life more condensed and more profound than that of Egyptian sculpture, and also more human. It marks the beginning of Greek feeling, from which we are descended [...]. The masters of ancient civilisations had a language which was very full for them, but so different from ours that it prevents us from making too literal an imitation. Influenced by them, we are obliged to create a new language, for their returns us a full development of ideas and very quickly closes its door on us."⁶



Cat. 60
Étude de têtes de taureaux
(Study of Bulls' Heads)
(For Pasiphaë?)
n.d.
Encre sur papier (ink on paper)
27 x 21 cm
Collection particulière
(private collection), France



Fig. 1
Illustration pour Pasiphaë, chant de Minos (Les Crétois) d'Henry de Montherlant, illustration de Pasiphaë, Song of Minos (The Creteans) by Henry de Montherlant, Paris, Fabiani, 1961. Livre illustré (illustrated book), 27,8 x 28,7 cm. Musée Matisse Nice, don des héritiers de l'artiste (gift of the artist's heirs), 1968.

Étude de têtes de taureaux (pour Pasiphaë ?)

En introduction de la pièce de Montherlant *Pasiphaë, chant de Minos* (Les Crétois) (1936), Matisse représente Minos, fils de Zeus et d'Europe, le visage tourné vers un ciel nocturne. Le mythe raconte que, pour obtenir le veau de Minos, roi de Crète, devait sacrifier le taureau blanc que Poséidon, en réponse à ses prières, avait fait émerger des flots. Ne respectant pas l'ordre divin, Minos provoqua la colère du dieu qui, pour le punir, manifesta Pasiphaë, une passion insatiable pour ce même taureau, dont naitit le Minotaure. Les mythes grecs ont profondément influencé l'art européen, notamment la figure du taureau. Ainsi, en 1929, Matisse peint *L'Enlèvement d'Europe*⁷, inspiré de maîtres comme Théobald Hansen et. En 1936, dessine une tête de taureau pour le frontispice de la revue *Minotaure*. Pour illustrer la pièce de Montherlant, Matisse choisit de graver sur linoléum les personnages, sur un fond informe qu'il décrit comme « absolument noir, plongé ensembles comme des négatifs photographiques, dans une atmosphère dramatique et nocturne. Contrairement à son habitude en matière d'illustration, Matisse a décidé de saisir le récit de la scène sculptant non seulement le narrable, mais en le tempérant par le sensuel des scènes, particulièrement celle de l'étreinte de Pasiphaë avec l'ovier auquel s'est frotté le taureau. Les variations en pointillés et les têtes de taureau, sorte de préfiguration du fruit de l'union contre-nature, sont humanisées par le dessin des yeux, des cornes en forme de corne et de la collerette semblable à une perle en contraste avec celles de Pasiphaë, qui mettent l'accent sur la brutale virilité du Minotaure, alors que Matisse recherche avant tout l'expression d'une volupté harmonisée et possible.

M.-T. P. de S.

Study of Bulls' Heads (for Pasiphaë?)

For the introduction to Montherlant's play *Pasiphaë, chant de Minos* (Les Crétois) (Pasiphaë, Song of Minos) (The Creteans) (1936), Matisse portrayed Minos, son of Zeus and Europe, with his face turned up to a night sky. According to the myth, Minos, King of Crete, occasionally gave his rule confirmed by sacrificing the white bull that Poseidon, in answer to his prayers, had caused to emerge from the waves. When he refused to respect the divine law, Minos provoked the god's anger. To punish him, Poseidon manifested an unbridled passion for the bull in his wife, Pasiphaë; the Minotaur would be born from their union. Greek myths, and especially the figure of the bull, profoundly influenced European art.⁸ In 1929, Matisse painted *Enlèvement d'Europe* (The Rape of Europa)⁹ inspired by masters such as Théobald Hansen and. In 1936, he drew the head of a bull for the frontispiece of the journal *Minotaure*. To illustrate Montherlant's play, Matisse chose to engrave the figures on linoleum on an informal ground that he described as "absolutely black, plunging them all like photographic negatives, into a dramatic nocturnal atmosphere. Contrary to his usual practice in illustration, Matisse decided to follow the author's narrative, underlining its narrable trajectory, but tempering it with the sensuality of the scenes, especially one showing Pasiphaë hugging the olive tree that the bull had rubbed against. The variations in the bulls' heads, the way prefiguration of the fruit of the unnatural union, are humanised by the drawing of the eyes, the horns in the form of a headress and the collar resembling a necklace, in contrast to those depicted by Pasiphaë, who emphasised the Minotaur's brutish virility. Matisse, on the other hand, was primarily interested in expressing a peaceful and voluptuous harmony.

M.-T. P. de S.

01 Henri Matisse, *L'Enlèvement d'Europe* (1929, National Gallery of Art, Washington, DC), *Le Rapit d'Europe* (1929, Musée Matisse, Nice), *Le Minotaure* (1936, Musée Matisse, Nice).

01 Henri Matisse, *L'Enlèvement d'Europe* (1929, National Gallery of Art, Washington, DC), *Le Rapit d'Europe* (1929, Musée Matisse, Nice), *Le Minotaure* (1936, Musée Matisse, Nice).

Le paysage méditerranéen chez Henri Matisse

Camille Frasca

Henri Matisse's
Mediterranean
Landscapes

157

La puissance évocatrice du paysage méditerranéen tient à ce que la mer borde une large étendue de terres riches et variées, abritant des peuples tout aussi variés, et qu'on lit des liens intrinsèques, parfois évidents, parfois mystérieux. La Méditerranée est un concept d'unité dans la pluralité et, en cela, le paysage méditerranéen exerce sur ses visiteurs une certaine fascination. Ces paysages deviennent, sous la plume des écrivains et sous la main des artistes, des « paysages types » dont les contours, les encadrements, les perspectives et les ossatures s'interpénètrent, se retrouvent, s'échangent. Fernand Braudel énonce dans son ouvrage consacré à la Méditerranée : « La Méditerranée est un pays où l'on est sûr de retrouver un peu partout les mêmes climats et les mêmes rythmes saisonniers, la même végétation, les mêmes couleurs, et l'architecture géologique s'y prêtent, les mêmes paysages, semblables jusqu'à l'obsession ». Et c'est à travers le regard des artistes que l'image de la Méditerranée et de son art de vivre infuse pour devenir un édon.

Dans la première moitié du ^{xix}e siècle, c'est Goethe qui célèbre l'esprit méditerranéen en considérant toute la région à travers un prisme mythifié. Ses écrits fabriquent une image classique et utopique de la Méditerranée, qui devient *poesige landschaft* (paysage spirituel), une référence pour tout apprentissage esthétique en Europe. La littérature de Victor Hugo et de lord Byron fait de la Méditerranée le lieu philosophique par excellence et, d'une compréhension en tant que symbole. Cette perception du vitalisme de la Méditerranée a une importance capitale pour les avant-gardes du ^{xix}e siècle, qui se libèrent des conceptions stériles et perçoivent davantage un mythe méditerranéen riche de nuances. Avec les peintres, la Méditerranée devient une expérience vécue et recrée selon une construction imaginaire de l'espace, propre à chaque pratique.

C'est pétri de cette culture – certes lointaine mais largement diffusée dans les milieux artistiques de la fin du ^{xix}e siècle – qu'Henri Matisse arrive sur les rives méditerranéennes. Matisse, bien que rarement considéré comme un peintre de paysage, a intégré celui de la Méditerranée très tôt au cœur de son œuvre, transformant cet espace géographique en un terrain d'expérimentation artistique où nature et abstraction se sont rencontrés. Loin d'une vision romantique, Matisse ouvre une perspective dynamique dans laquelle le paysage méditerranéen est reçu comme le modèle d'une pensée d'un idéal en construction.

Le cheminement en Méditerranée de Matisse est un élan vers la lumière, un parcours à travers le paysage fait d'eau et de verdure, jalonné de séjours en Corse, à Collioure, à Nice et au Maroc, témoignant de cette fascination pour la *Mare Nostrum*, qu'il décrit comme « un pays merveilleux ». Dans la hiérarchie des genres picturaux, le paysage a longtemps été derrière la peinture d'histoire, le portrait et la nature morte. Ce n'est qu'à partir du ^{xix}e siècle, avec des artistes comme Claude Lorrain et Nicolas Poussin, que le paysage acquiert une reconnaissance

The Mediterranean landscape owes its evocative power to the fact that the sea borders a vast expanse of richly varied lands, home to equally varied peoples who have forged intrinsic links – sometimes tangible, sometimes mysterious. Embodying a notion of unity within plurality, the so-called Mediterranean landscape exerts a particular fascination upon its visitors. In the work of writers and artists, these landscapes become 'typical landscapes' whose contours, encampments, perspectives, and essences intermingle, merge, and exchange with one another. In his study of the Mediterranean, Fernand Braudel asserts that: 'The Mediterranean is a land where you are guaranteed to find the same climates and seasonal rhythms, the same vegetation, the same colours and, thanks to a similar geological architecture, the same landscapes, all resembling each other to the point of obsession.' And it is through the eyes of artists that the image of the Mediterranean and its way of life is instilled, establishing itself as an *Edon*.

In the first half of the nineteenth century, it was Goethe that celebrated the Mediterranean spirit, observing the entire region through a mythical lens. His writings present a classical, utopian image of the Mediterranean, which becomes a *poesige landschaft* (spiritual landscape), a point of reference for all aesthetic learning in Europe. In the writings of Victor Hugo and Lord Byron, the Mediterranean then becomes the philosophical setting par excellence, and a comprehensive symbol. This perception of the vitalism of the Mediterranean was central to the twentieth-century avant-garde, which moved away from narrow conceptions, presenting a Mediterranean syncretism filled with nuance. With the painters, the Mediterranean became a lived experience recreated through an imaginary construction of space, differently with each practice.

Although rarely considered as a landscape painter, Matisse incorporated the Mediterranean into the heart of his work very early on, transforming this geographical space into an area of artistic experimentation where nature and abstraction come together. Far from a romantic vision, Matisse approaches the Mediterranean from a dynamic perspective, seeing it as the model of an ideal under construction.

Matisse's Mediterranean journey took the form of a race towards the light, a voyage through a landscape of water and greenery. It was interspersed with stays in Corsica, Collioure, Nice, and Morocco, testifying to the artist's fascination for the *Mare Nostrum*, which he describes as a 'marvellous country'. In the hierarchy of pictorial genres, landscape long lagged behind history painting, portraiture, and still life. It was not until the seventeenth century, thanks to artists such as Claude Lorrain and Nicolas Poussin, that it gained greater recognition, moving towards an idealised representation of nature. In the nineteenth century, the Impressionists revolutionised the genre by



Fig. 1
Jean Olette. *La Villa Bleue à Nice* (The Blue Villa, Nice), 1925-1926, photograph (photograph), Musée de l'architecture et de l'urbanisme.

170

La villa Bleue à Nice

En avril 1918, à la recherche de nouveaux sujets, Matisse remarqua, sur les hauteurs de Mont-Boron, la villa « Bleue » d'Olga Semionoff, construite dix ans plus tôt en style romano-byzantin par l'architecte Horace Grasse – auteur des villas « Trinity », « Camoin » ou « Landau-Poljakoff » sur la promenade des Anglaises. Son portico-veranda, sa tour-bélvédère surmontée d'une coupole et son toit en tuiles vernissées turquoises rendent visible depuis le port de Nice la villa, bâtie sur une propriété de 12 400 mètres carrés – comprenant oliviers, dattiers, figonniers et de plantes exotiques.

Depuis 1912, le contrat qui lie l'artiste à la galerie Bernheim-Jeune l'oblige à vendre aux frères Joseph et Gaston Bernheim la moitié de sa production, ce qui peut expliquer la création d'une série de « Villa Bleue » et de paysages du mont Alban. L'originalité de Matisse est d'avoir représenté non pas l'occlusionnel panorama sur la villa qu'il fait la propriété, mais la façade nord de la villa et la canopée, vues depuis le chemin de desserte. Que la maison soit au centre de la composition ou, comme ici, cachée par la végétation, ce n'est pas une vue d'architecture mais les jeux de lumière sur les oliviers, les collines, la mer et les toits bleus que peint Matisse.

Dès la fin 1918, la villa « Bleue » est cédée par le baillement Navello. Surtout, elle est modifiée à deux reprises (en 1921 et 1924), elle a été détruite en 1981 pour laisser place à la résidence « Le Paradou ».

M.D.

01. Villa Bleue, 1918, The Barnes Foundation, Philadelphia.

The Blue Villa, Nice

In April 1918, when he was looking for new subjects, Matisse noticed Olga Semionoff's 'Blue' Villa on the Mont Boron hill. It had been built ten years earlier in the Romano-Byzantine style by the architect Horace Grasse, who had also designed the 'Trinity', 'Camoin' and 'Landau-Poljakoff' villas on the Promenade des Anglaises. Constructed on an estate of 12,400 square metres, planted with olive trees, ornamental trees and exotic plants, its portico-veranda, its domed belvedere tower and its roof of glazed turquoise tiles meant that the villa could be seen from Nice harbour.

From 1912, the contract that bound the artist to the Bernheim-Jeune Gallery obliged Matisse to sell half his output to the brothers Joseph and Gaston Bernheim. This might explain the creation of a series of 'Villa Bleue' paintings and landscapes of Mont Alban. Matisse's originality lay in depicting not the exceptional panorama of the town visible from the property but the north facade of the villa and the canopy of trees, seen from the service road. Whether the house was at the centre of the composition or, as here, hidden by vegetation, Matisse did not paint an architectural view but instead concentrated on the play of light on the olive trees, the hills, the sea and the blue rooftops.

In late 1918, the 'Blue' Villa was surrounded by the Navello housing development. Raised in height and altered twice (in 1921 and 1924), it was demolished in 1981 to make way for a residence called 'Le Paradou'.

M.D.

01. Villa Bleue (Blue Villa), 1918, The Barnes Foundation, Philadelphia.

171

Autour du bestiaire marin 1943-1954

Anne
Coron

About
the marine
bestiary
1943-1954

En mai 1940, lorsque l'armée allemande gagne du terrain en direction de la France, Matisse est à Paris. Comme des centaines de personnes, il fuit la capitale. Il ne regagne Nice que le 25 août¹⁰. De retour dans son atelier, il éprouve des difficultés à se remettre au travail. Il projette de peindre des fleurs et des fruits, mais son esprit est trop préoccupé par la situation de guerre¹¹. Il reprend *Le Rêve* (collection particulière), un tableau commencé au mois de janvier. Il l'entreprit, le 25 septembre, une nature morte composée de trois pommes vertes, de la chocolatière, d'un pichet en faïence, d'une petite tasse à café et sa sous-tasse, et d'un gros coquillage exotique, nouveau venu parmi les objets familiers de sa « palette ». Durant cette période, Matisse ne parvient pas à achever ses tableaux. Il écrit à Pierre Bonnard début novembre 1940 : « Je n'arrive pas à terminer, je repars incessamment. J'ai terminé une figure dormante commencée en janvier et y a eu un¹² après quarante séances, et j'ai une nature morte¹³ qui n'est pas terminée et qui a déjà une trentaine de séances¹⁴. » Matisse travaille *Nature morte au coquillage* (fig. 3) en septembre, en octobre, en novembre, et la termine le 4 décembre 1940 (bien que datée 11/40). Il exécute des études au crayon et à l'encre des motifs composant la nature morte. Il fait photographier le tableau en cours d'élaboration à quatre reprises. La conclusion heureuse de l'œuvre passe par une transposition des motifs en papier découpé, disposés avec des épingles sur une autre toile légèrement plus grande, agrémentée de deux cordelles parallèles horizontalement figurant le plateau de la table de marbre.

Cette version de travail, intermédiaire (cat. 110), de *Nature morte au coquillage* (fig. 3) constitue une étape vers la gouache découpée par le traitement simplifié des objets en silhouette et leur mobilité sur la toile. Le motif du coquillage est un autre point d'entrée vers cette pratique (cat. 97 à 105). Avec ses larges échancrures, il constitue l'équivalent marin et exotique des feuilles de philodendrons dans les intérieurs des années 1930, mais aussi des feuilles de chênes et de cinéraires maritimes tant de fois dessinées dans les années 1940. Il préfigure les algues et les feuilles, qui sont le module premier¹⁵ des gouaches découpées. Au cours des dix dernières années de la carrière de Matisse, la gouache découpée, qui était jusqu'alors un moyen d'étude et une technique d'atelier, acquiert une réelle autonomie esthétique. Son livre *Jazz*, édité par Tériade en 1947, revêt à cet égard un rôle majeur. Il en est le laboratoire. Matisse compose les images de cette icône du livre d'artiste en gouache découpée à Venise, entre l'été 1943 et, pour l'essentiel, l'été 1944. Le 1^{er} juillet 1943, il quitte Nice, menacé par l'avancée de l'occupant, et emménage villa « Le Rivier », à Venise. L'atmosphère vénétienne le transporte à Tahiti, où il séjourne trois mois, près de quinze ans auparavant¹⁶. Les images de *Jazz* - aux limbres vifs et violents sont venues de cristallisations de souvenirs du cirque, de contes populaires ou du voyage¹⁷. « écrit Matisse dans le texte de l'ouvrage. Les trois planches intitulées *Lagon* (cat. 106) sont des reminiscences de Tahiti qui reflètent surface au contact de Venise. - Je suis à Venise

In May 1940, Matisse was in Paris as the German army advanced towards France. Like hundreds of people, he fled the capital and made his way south. He only reached Nice on 25 August¹⁰. Once back in his studio, he struggled to get any work done. He had been planning to paint flowers and fruits, but as it turned out, he was too distracted by the war situation¹¹. He began working on *Le Rêve* (*The Dream*, private collection) again, a painting he'd started in January. On 25 September, he began a still life composed of three green apples, the hot chocolate pot, an earthenware pot, a small coffee cup and saucer, and, as a fresh addition to the family of objects in his "palette", a large exotic shell. This was a period during which Matisse found himself incapable of finishing his paintings. In early November 1940, he wrote to Pierre Bonnard about this: "I can't seem to finish, I keep getting stuck on false starts. It took me forty sessions to finish a sleeping figure I'd begun in January last year,"¹² and "I have a still life"¹³ that's already gone through about thirty sessions and is still not finished."¹⁴ In September, October, and November Matisse worked on *Nature morte au coquillage* (*Still Life with Seashell*, fig. 3). Before completing it at last, on 4 December 1940 (although the work is officially dated 11/40), he executed pencil and ink studies of the motifs composing this still life. He had it photographed four times while it was in progress. He managed to finish the work to his satisfaction by making paper cut-outs of the motifs and pinning them onto a slightly larger canvas, stretching two cords horizontally across the canvas, parallel to each other, to represent the surface of the marble table.

This working version (cat. 110) of *Nature morte au coquillage* (*Still Life with a Seashell*, fig. 3) was a step towards the cut-outs, treating objects in a simplified manner, as silhouettes that can be moved around the canvas. Another sign of this new direction is the shell motif (cat. 97 to 105). With these large indentations, Matisse was creating the marine, exotic equivalent of the philodendron leaves he had produced for interiors during the 1930s, but also of oak and sea cineraria leaves he had drawn so many times during the 1940s. The shell comes as a precursor to the algae and leaves that were to appear as the initial form¹⁵ of gouache cut-outs. During the last ten years of Matisse's career, the gouache cut-out system, which had previously served as a study method and a studio technique, acquired the status of an art form in itself¹⁶. *Jazz*, Matisse's iconic artist book published by Tériade in 1947, played a major role in this. It served as a kind of testing ground. For the images, Matisse worked with cut paper that he painted using gouache, from summer 1943 to summer 1944 (for the bulk of the work), while he was in Venice. On 1st July 1943, he left Nice, threatened by the advance of the occupying forces, and moved into the "Le Rivier" villa in Venice. The atmosphere in Venice transported him to Tahiti, where he had spent three months nearly fifteen years earlier. In *Jazz*, Matisse writes that the images, with their "vivid and violent tints, came from crystallisations of "circus memories, folk tales,

Fig 2
Le Pêcheur (The Fisherman's Boat),
1940, détail de (detail of)
cat. 57



Cat 106
Éléments en papier gouaché découpé,
non utilisés dans les œuvres par
Henri Matisse (cut-out gouache
paper elements, not used by Henri
Matisse in any of his works)
Nice, n. d.
Musée Matisse Nice



Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

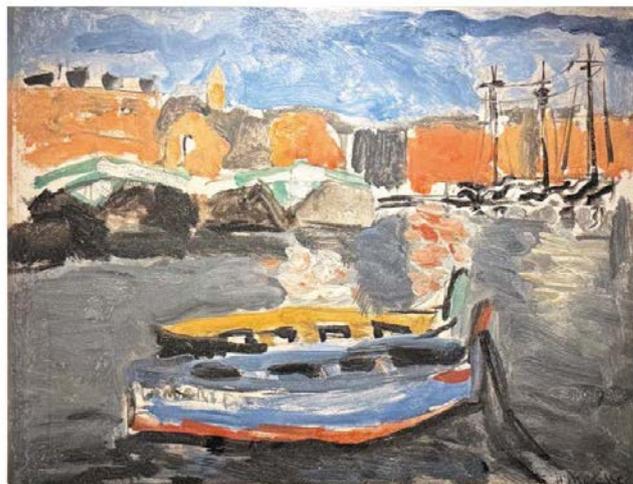
ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr

« Je ne sais pas encore
ce que je vais faire –
il se pourrait que j'aille
jusqu'à Nice et revienne
ici ensuite. »

Lettre d'Henri Matisse à André Rouveyre,
Marseille, le 17 décembre 1917.
Letter from Henri Matisse to André Rouveyre,
Marseille, 17 December 1917.

'I don't yet know what
I'm going to do – I might go
as far as Nice and
then come back here.'

210



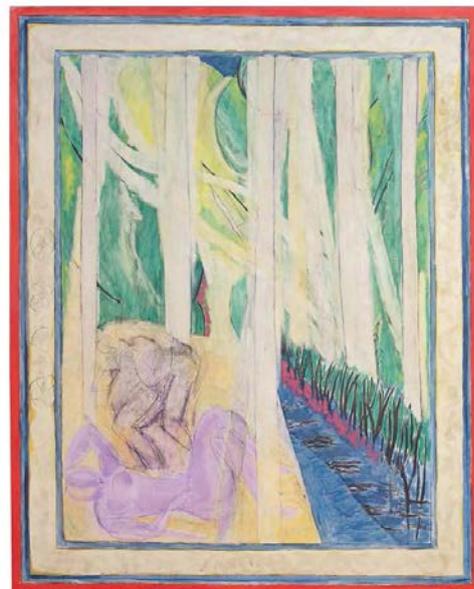
01177
Bateau amarré au port
de Marseille (Moored Boat
in the Harbor, Marseille)
1917
Huile sur panneau (oil on panel)
28 - 36 cm
collection particulière
(private collection)

01102
Femme à l'ampoule
canevas sur un dépliant
1961
Fragments gravés, découpés,
collés sur papier carton blanc
et marouflés sur toile (sheets
of paper painted in gouache,
cut, glued to white carton
paper and mounted on canvas)
100,5 - 49 cm
Donation Pierre Matisse à l'État
français pour dépôt au Musée
National d'Art Moderne
Matisse (Gift of Pierre
Matisse to the French State,
on long-term loan to the Musée
National d'Art Moderne,
Paris)



135

01173
Méduse dans la forêt (La Méduse)
Oméga in the Forest (La Méduse)
Mise, 1935-1940
Huile sur toile (oil on canvas)
240,5 - 139,5 cm
Donation Musée Jean Matisse
à l'État français pour dépôt
au Musée National d'Art
Moderne (Gift of Musée Jean Matisse
to the French State,
on long-term loan to the
Musée National d'Art,
Musée d'Orsay, Paris)



141

Matisse Méditerranée(s)



in fine
ÉDITIONS D'ART

Pour toute demande de renseignements ou de service presse :

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr